

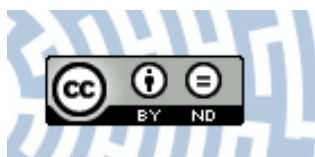


**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Lalka w teatrze lalek

Author: Ewa Tomaszewska

Citation style: Tomaszewska Ewa. (2018). Lalka w teatrze lalek. "Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce" (Vol. 13, No 2 (2018), s. 183-194), doi 10.14632/eetp.2018.13.48.183



Uznanie autorstwa - Bez utworów zależnych Polska - Ta licencja zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu zarówno w celach komercyjnych i niekomercyjnych, pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Tomaszewska
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Lalka w teatrze lalek

Puppet in the Puppet Theatre

SŁOWA KLUCZOWE

teatr lalek, lalka,
teatr dla dzieci, teatr
dziecięcy, wychowa-
nie estetyczne

ABSTRAKT

Teatr jest stałym elementem edukacji dzieci i młodzieży. Jednak teatr lalek jako forma artystycznego dialogu prowadzonego za pośrednictwem formy plastycznej (lalki) nie cieszy się dziś zainteresowaniem pedagogów. Autorka artykułu postawiła sobie za cel przekonanie edukatorów do tej specyficznej formy teatru i jej możliwości komunikowania się z wychowankiem zarówno poprzez tworzenie spektaklu w ramach laboratorium teatralnego, przez rozmowę o spotkaniu z teatrem profesjonalnym, jak i jako sposób komunikacji interpersonalnej. Wykorzystując badania teatrologiczne i antropologiczne, analizuje możliwości budowania metafory teatralnej za pomocą lalki, a w oparciu o analizę recenzji i opisów widowisk lalkowych oraz obserwację własną współczesnej twórczości lalkowej – dokonuje przeglądu form lalek i sposobu ich istnienia w teatrze. Pokazuje ogromną różnorodność możliwości i wskazuje siłę pobudzania wyobraźni zarówno twórcy, jak i widza. Zwraca uwagę na najnowszą koncepcję „materialnego performansu”, który należy rozumieć jako swoisty dialog interpersonalny między kreatorem a odbiorcą za pośrednictwem materialnego obiektu. Z jednej strony mobilizuje się dzieci do zainteresowania realnym światem, który stanowi przecież naturalne środowisko człowieka. Ma to szczególne znaczenie w świecie zdominowanym przez nowe technologie i wirtualne światy. Z drugiej strony materialny pośrednik ma również walor terapeutyczny, to znaczy pozwala na szczerą i prawdziwą rozmowę, stając się wartościowym narzędziem w pracy edukatora.

KEYWORDS ABSTRACT

puppet theatre,
puppet, doll,
theatre for children,
children's theatre,
aesthetic education

Theatre is a constant element of children's and teenager's education. But puppet theatre treated as a form of artistic dialogue conducted through a material form (puppet) seems not to be of interest to pedagogues. The aim of the author is to convince educators of the value of this specific form of theatre and of its possibilities in terms of communication with pupils. This communication takes place in three forms: through creating a spectacle in a theater lab at school; in conversations about the professional performances; in interpersonal communication. Using the relevant teatrological and anthropological research, the author analyzes the possibilities of building a theater metaphor with a puppet and – based on the analysis of theatrical reviews, the description of contemporary performances and personal theatrical observation – the author makes a review of different puppet forms and their manner of animation. She shows the huge diversity of possibilities and points out the power of stimulating the imagination of both the creator and spectator. She also draws attention to the new concept entitled “material performance” which should be understood as a kind of interpersonal dialogue between the creator and the recipient through means of the material object. On the one hand, it motivates children to be interested in the real world which is the natural human environment. It is very important in a reality dominated by new technologies and virtual worlds. On the other, this material intermediary has also therapeutic significance i.e. it allows more honest and genuine communication and thus becoming a valuable tool in the work of the educator.

Dziecinna lalka nie jest już przeciwnikiem, rywalem czy nawet rozmówcą; w niej i przez nią osoba zamienia się w przedmiot. W modelu zmniejszonym, odwrotnie niż kiedy usiłujemy poznać jakąś rzecz lub istotę w wymiarze rzeczywistym, poznanie całości wyprzedza poznanie części. I jeśli nawet jest to złudzenie, to chodzi tu właśnie o stworzenie i podtrzymanie tego złudzenia, ponieważ daje ono satysfakcję intelektualną i przyjemność, którą już na tej tylko podstawie można nazwać estetyczną.

Claude Lévi-Strauss

Wprowadzenie

Środki teatralne są stale obecne w praktyce pedagogicznej placówek edukacyjnych. Już w przedszkolach dzieci tworzą małe formy teatralne, które w szkołach stanowią jeden z ważniejszych elementów integrujących społeczność szkolną, a także pozwalają na pokazanie się uczniów poza murami szkoły. Dzieje się tak, ponieważ od starożytności

ta forma ekspresji twórczej udowodniła swoją niezwykle przydatność w działaniach pedagogicznych, dając duże możliwości wspomagania wszechstronnego rozwoju człowieka. Jednak nauczyciele, wykorzystując środki teatralne w swojej pracy edukacyjno-wychowawczej, często nie posiadają odpowiedniej wiedzy ani umiejętności¹ i posługują się głównie intuicją i skromnym doświadczeniem wynikającym z faktu, że sami kiedyś byli w teatrze. Sprawa komplikuje się, gdy mamy do czynienia z teatrem lalek. Wprawdzie jest to teatr przypisany widowni dziecięcej, jednak właśnie dlatego przez wielu ludzi, w tym także artystów i nauczycieli, traktowany jest nie całkiem poważnie². Jednocześnie jest to forma pozornie trudna do realizacji szkolnej, gdyż wymaga rozbudowanej warstwy plastycznej i technicznej, a także odpowiedzi na kardynalne pytanie: Dlaczego to lalka ma grać, a nie żywy człowiek. Z tej perspektywy teatr czysto aktorski wydaje się łatwiejszy.

Należy jednak zauważyć, że chociaż teatr lalek ma historię równie długą, co teatr aktorski, rzadko skupiał na sobie uwagę poważnych artystów, krytyków, a nawet badaczy kultury. Jego żywiołem była ulica, a publicznością zwykły człowiek. Chętnie przyjmował i włączał do swoich widowisk porzucone przez kulturę wyższą postacie (np. z komedii *dell'arte*), tematy (*Faust*, *Don Juan*), ale także inspirował wielkich twórców (Molier, Goethe, Słowacki). W Polsce jednak nie wytworzyły się specyficzne i znaczące społecznie formy teatru lalkowego, za wyjątkiem szopki kolędniczej, która jednak była teatrem sezonowym. Od samego początku zatem polskie teatry lalek związane zostały z myśleniem pedagogicznym³. Szczególnie znaczące były tu idee Nowego Wychowania, którego działacze i ideolodzy dostrzegli w sztuce niezwykle ważną metodę wsparcia wychowanków w ich pracy nad sobą. Najbardziej aktywnym na tej niwie był warszawski teatr „Baj” (założony w 1928 r.), który nie tylko stworzył własny styl (oparty na formie szopki) i repertuar (Kownacka, Krzemieniecka), ale także zbudował program wychowawczo-artystyczny oparty na tworzeniu z dziećmi i dla dzieci teatrzyków kukiełkowych. Działacze „Baja” prowadzili imponującą działalność edukacyjną i upowszechnieniową, wydawali sztuki

¹ Z badań pilotażowych przeprowadzonych przez M. Gad wynika, że aż 78% badanych nauczycieli prowadzących teatralne zespoły szkolne nie posiada żadnego przygotowania (praca magisterska *Teatr szkolny jako jedna z form teatru amatorskiego i jego aspekty społeczno-wychowawcze – w opinii prowadzących grupy*, promotor: dr J. Skutnik, Cieszyn 2008).

² Na przykład, gdy nauczyciele zabierają dzieci do teatru dramatycznego, aktorskiego, często mówią, że idą do „prawdziwego teatru”, tak jakby teatr lalek nie był prawdziwy, jakby był formą miniaturyzacji czy infantyilizacji teatru żywopłanowego.

³ Pierwszymi zawodowymi i artystycznymi teatrami lalek były: Teatr M. Weryho w Warszawie (1900), Teatr Marionetek dla Dzieci S. Boima-Wychowskiej w Krakowie (1903), warszawski Teatr Kukiełek M. Diensta-Dąbrowy (1910); wszystkie wzorowały się na monachijskich teatrach marionetek J. Schmidy i P. Branna, którzy prócz zabawy chcieli „obyczajność w dziecięcych sercach rozbudzić i umacniać” (za: H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek w Europie*, t. II, Warszawa 1976, s. 54).

dla amatorskich zespołów lalkowych, publikacje o charakterze instruktażowym, organizowali warsztaty dla nauczycieli. Dziś ta działalność została nieco zapomniana, a szkoda, zwłaszcza że w drugiej połowie XX wieku teatr lalek, w wyniku całej serii eksperymentów artystycznych i poszukiwań nowych form, okazał się więcej niż atrakcyjną konwencją artystyczną. Dziś bogactwo form i metafor tworzonych w ramach tego teatru jest ogromne i zaskakująco nośne.

„Dzięki swej specyfice teatr lalek pozwala na konstrukcję rzeczywistości teatralnej nieosiągalną gdzie indziej. To, co wizualne – przedmiotowa warstwa teatru, w całości poddaje się kształtowaniu. Kiedy lalkę pojmować jako dowolny kształt plastyczny, pozwalający na sceniczną animację, a nie tylko uproszczone przedstawienie człowieka czy zwierzęcia, teatr lalek przemienia się w plastyczne widowisko, stanowi pełną realizację wizji scenografa. Wtedy łatwo można wprowadzić na scenę zjawiska, które nigdy nie istniały, a jeszcze łatwiej stworzyć dla rzeczywistości teatralnej – przypominającą zwykłą, ludzką rzeczywistość – specjalne reguły; dzięki zabiegom scenograficznym można ożywiać domy, zmusić do mówienia chmury, kazać latać drzewom”⁴ – pisze znany teoretyk i krytyk teatru Zbigniew Taranienko, wskazując na szczególne możliwości inscenizacyjne teatru lalkowego. Okazuje się, że baśnie i wszelkie motywy magiczne doskonale nadają się do realizacji w tej formie teatru. Należy podkreślić także szczególny sposób posługiwania się metaforą i znakiem, a z punktu widzenia edukacji teatr lalek okazuje się doskonałą przestrzenią warsztatową, w której łączyć można zadania teatralne z plastycznymi, muzycznymi czy nawet choreograficznymi, bowiem rytm jest w teatrze lalek jednym z najważniejszych elementów porządkowania rzeczywistości scenicznej. Właśnie rytm i rytymizacja działań oraz wypowiedzanych kwestii tworzy muzyczność przedstawienia. Dodatkowym walorem jest funkcja terapeutyczna, która w sposób naturalny tkwi w tej formie teatralnej, o czym będzie jeszcze mowa.

Warto zatem przyjrzeć się bliżej teatrowi lalek, a zwłaszcza jego wyróżnikowi – lalce, zwłaszcza że współczesność przynosi ogromne bogactwo teatralnych koncepcji lalkowych.

Metafory lalki teatralnej

Każdy istotny przedmiot kultury występuje z reguły w sposób dwoisty: w swojej funkcji bezpośredniej i „metaforycznej”. Jak mówi teoretyk kultury Jurij Łotman: „Im istotniejsza jest w systemie danej kultury bezpośrednia rola danego pojęcia, tym aktywniejsze jego znaczenie metaforyczne, które może zachowywać się wyjątkowo

⁴ Z. Taranienko, *Teatr bez dramatu*, Warszawa 1979, s. 33.

agresywnie, stając się niekiedy wizerunkiem wszystkiego, co istnieje. Lalka należy do takich właśnie rdzennych pojęć⁵. Pojęcie lalki ma więc dla człowieka znaczenie szczególne i wieloznaczne.

W starożytnych Indiach słowo *Pakrati* oznaczało zarówno śpiącą energię, jak i lalkę. Ową energię lalki, którą nazywano *Sutraprota* – przywiązany do nici, uwalniał *Sutradhara*, czyli ten, który ciągnie za nici, lub *Antaryami*, czyli ten, który trzyma nici⁶. Niemal wyraźnie narzuca się tu motyw zależności lalki od sił nadrzędnych, co przez wieki stanowiło metaforę zależności człowieka od Losu (Boga). „Jestem igraszką losu!” – woła Romeo po zabiciu Tybalta z przeświadczeniem, że nie może odwrócić złego przeznaczenia; w *Lalce* Rzecki ciągle powtarzał: „Marionetki!... Wszystko marionetki!... Zdaje im się, że robią, co chcą, a robią tylko, co im każe sprężyna, taka ślepa jak one”; a Kochanowski pisał: „Zacność, uroda, moc, pieniądze, sława, / Wszystko to minie jako polna trawa. / Naśmiewszy się nam i naszym porządkom, / Wemkną nas w mieszek, jako czynią łątkom”⁷. Podobne rozumienie prezentowali także romantycy, uważając teatr lalek za znakomitą satyryczną analogię dla małości świata i ludzi. Zatem motyw zależności od sił nadrzędnych, poczucie bezradności i przemijalności człowieka pozostały na długo w dziejach lalki jako metafory.

Specyficznym aspektem lalki teatralnej jest także fakt, że ów przedmiot materialny zostaje ożywiony na oczach widzów. Henryk Jurkowski⁸ opisuje to zjawisko, traktując lalkę jako szczególny typ metafory – oksymoron: „Oksymoron jest tropem, który łączy pojęcia sprzeczne w taki sposób, by tworzyły ekspresyjny epitet, na przykład czarne słońce, okrutna uprzejmość, czy wreszcie żywy przedmiot. Materialna lalka obdarzona pozorami życia w postaci ruchu i głosu staje się oksymoronem”⁹. Ów akt ożywiania materii nazywa się animacją, od łacińskiego czasownika *animo, -are*, co oznaczało: „tchnąć w coś życie”. Dobrą ilustracją jest tu mit o rzeźbiarzu Pigmalionie, który zakochuje się w kamiennej postaci kobiety. Na jego prośby bogini Afrodyta obdarowuje Galatę życiem. Bogowie ożywiają martwe figury tak, jak animator ożywia martwe lalki. Lalkarze lubili tę metaforę i często jej używali. Inny mit, o Golemie stworzonym z mułu i gliny, jest z kolei symbolem stworzenia niedoskonałego – Golem pozostaje niemy, bo człowiekowi zabrakło wiedzy koniecznej

⁵ J. Łotman, *Lalki w systemie kultury*, „Teatr Lalek” 29(1990)1, s. 4.

⁶ Za: H. Jurkowski, *Szkice z teorii teatru lalek*, Łódź 1993, s. 7.

⁷ J. Kochanowski użył staropolskiej nazwy lalki teatralnej – łątki, którą wkłada się do worka po zakończeniu przedstawienia.

⁸ Prof. dr hab. Henryk Z. Jurkowski (1927–2017), krytyk teatralny i historyk teatru, specjalista z zakresu teorii teatru, semiotyki i antropologii kulturalnej, autor znanych na całym świecie książek dotyczących historii i teorii teatru lalek (*Dzieje teatru lalek w Europie*, *Szkice z teorii teatru lalek*, *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, *Przemiany ikonosfery*, *Materiał jako wehikuł treści rytuału* i in.).

⁹ H. Jurkowski, *Lalka teatralna jako trop*, „Teatr Lalek”, 33–34(1991)1–2, s. 4.

w dziele stworzenia. Ciekawe – przez wieki lalki były nieme, a gdy wreszcie otrzymały głos, był to głos zniekształcony¹⁰.

Inny aspekt tego samego zjawiska wydobył Piotr Tomaszuk. Zapytany kiedyś, dlaczego sięga do lalek, powiedział: „Bo lalka może umrzeć naprawdę”. Lalka „żyje” tylko w kontakcie z ręką animatora, odstawiona na stojak, staje się martwym przedmiotem.

Lalka, która w klasycznym teatrze ma najczęściej formę człowieka i naśladuje ludzkie zachowania, posiada jednak także własne możliwości ruchowe, wyrazowe, własną specyfikę. Siergiej Obrazcow mówił: „żaden aktor (...) nie stworzy wyobrażenia człowieka w ogóle, właśnie dlatego, że sam jest człowiekiem. Może to uczynić lalka, właśnie dlatego, że nim nie jest”¹¹. Z jednej więc strony lalka staje się, jak chce Obrazcow, „ożywioną rzeźbą”, znakiem człowieka. „Aby lalka wywołała wrażenie, nie musi zdejmować głowy i potem jej sobie nakładać. Przecież usiądzie sobie lalka na krześle, założy nogę na nodze i zapali papierosa, tj. wykona najpospolitsze czynności, i może wywołać ogromny poklask i burzliwą reakcję widzów. A gdzie leży tego przyczyna? Leży ona w tym, że każde działanie lalki przemienia się w obraz. Dla widza rysunek i lalka są nieżywymi przedmiotami, i dlatego każdy przyjmuje ich ożywienie jako cud”¹². Z drugiej strony okazuje się, że lalki nie tyle naśladują człowieka, co przedrzeźniają go, przerysowują, wyśmiewają. Można nawet zaobserwować, że zjawisko to potęguje się, gdy lalki działają w sposób realistyczny. Im bliższe są w ruchu człowiekowi, tym bardziej go przedrzeźniają. Dostrzegamy siebie w krzywym zwierciadle, które ujawnia nasze dobre i złe cechy.

Lalka jest więc znakiem człowieka, ale człowiekiem nie jest. Dlatego nie można po prostu zastąpić żywego aktora lalką. Władimir Sokołow pisał: „Figury grają sztukę, której możliwości są nieograniczone w zakresie wyglądu, ruchu, działania, rodzaju i miejsca akcji. Może mieć ona formę najbardziej zewnętrznej groteski, ekscentryczności i fantazji. I tak na przykład w jednej scenie w moim teatrze pewna figura traci dosłownie głowę na widok swojej ukochanej w sterowcu. Inna figura może mieć dwie głowy, z których jedną może nosić w niedzielę, a drugą w pozostałe dni tygodnia. Można mieć figury, które składają się z ramion i nóg bez tułowia; albo takie, które na tułowiu posiadają wiele rąk (tak obrazowo przedstawiam szybkiego służącego czy kelnera, który obsługuje gości, pozostając «zawsze pod ręką»)”¹³.

Docieramy tu do spostrzeżenia, że lalka to nie tylko postać sceniczna, ale także forma plastyczna. Nic zatem dziwnego, że właśnie plastycy zainteresowali się tą formą

¹⁰ Lalkarze używali (i czasem nadal używają) specyficznego instrumentu wkładanego do krtani – pivetty – który deformuje głos.

¹¹ Za: H. Jurkowski, *Szkice z teorii teatru lalek*, dz. cyt., s. 41.

¹² Tamże, s. 42.

¹³ Za: tamże, s. 28.

teatru. Zenobiusz Strzelecki pisał: „Teatr lalek można uważać za teatr najbardziej plastyczny, komponowany, artystyczny, bo w zasadzie nie występuje w nim autentyczny człowiek z naturalistycznym ruchem, lecz stworzona przez artystę lalka, syntetycznie określająca postać swoją formą, gestem, ruchem. Mamy tu więc do czynienia z jakąś transpozycją artystyczną zastępującą autentyk – a to jest warunkiem każdej sztuki, plastycznej przede wszystkim”¹⁴.

Formy lalki

W klasycznym teatrze lalek kluczowym elementem jest parawan ukrywający animatorów. Niemniej w polskim teatrze lalek niemal od samego początku próbowano wyjść poza ten kanon i formę plastyczną zderzyć z żywym aktorem. Pierwszy pomysł tego typu dotyczył aktora w masce. Wprowadził go na scenę Teatru „Groteska” w Krakowie Władysław Jarema. W jego przedstawieniach maska była nośnikiem treści symbolicznych, podkreślała teatralność działań, a jednocześnie zamieniała aktora w lalkę – martwą głowę dopełniało żywe ciało aktora. Aby scalić te dwa odmienne elementy składowe postaci scenicznej, ruch ciała musiał być nierealistyczny, lalkowy, zrytmizowany i przerysowany. W ten sposób gra w masce okazała się specyficzną formą animacji lalki – niejako od środka.

Z kolei w Warszawie Jan Wilkowski zestawiał w przestrzeni sceny żywego aktora z lalką animowaną przez ukrytego lalkarza, traktując to jako specyficzny teatralny dialog¹⁵.

W 1958 r. w Będzinie Jan Dorman jako pierwszy zdecydował się usunąć parawan ze sceny, jednocześnie traktując lalki jako znaki plastyczne, emblematy, a nie wizerunki postaci scenicznych. W ten sposób teatralna rzeczywistość tworzona była zarówno przez widocznych dla widzów aktorów, jak i przez lalki. Konsekwencją takiego postępowania musiał być odmienny sposób gry lalką, który Dorman wywodził od zabawy dziecięcej. Dziecko, mówiąc do lalki, śpiewając jej kołysankę, tuląc ją do siebie czy po prostu patrząc na nią, obdarza ją życiem, częścią siebie. Życie lalki objawia się nie poprzez ruch samego przedmiotu, ale poprzez działanie dziecka. Podobnie jest z lalką w bezparawanowych inscenizacjach. Jest ona dopełnieniem aktora. Stwarza to możliwość szczególnej gry konwencjami, budując często skomplikowane czy dowciple sytuacje sceniczne¹⁶.

¹⁴ Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963, t. I, s. 539.

¹⁵ Ciekawymi przykładami takiego działania były swego czasu niezwykle popularne programy telewizyjne autorstwa Jana Wilkowskiego: *Ula z 1 b* (i kontynuacje realizowane w TVP w latach 1964–68) czy obecny na antenie w latach 70. XX w. cykl o mieszkającym w bibliotece skrzacie-sarmacie Dziecieliniku, który rozmawiał z bibliotekarzem grany przez Wilkowskiego w planie aktorskim.

¹⁶ Por. E. Tomaszewska, *Jan Dorman, własną drogą*, Katowice 2012, s. 13–50.

W drugiej połowie XX w. teatr lalek rozszerzał przestrzeń swoich artystycznych penetracji. Na scenę wkroczył przedmiot codziennego użytku, który traktowano jako lalkę potencjalną. Przedmioty posiadają bardzo określone funkcje użytkowe, do których zostały stworzone, a które należą do rzeczywistości pozateatralnej. Jeśli lalkę zastąpi się przedmiotem, lalkarz musi odkryć jego możliwości animacyjne, wykorzystując jego kształt, materiał, z którego jest wykonany, kolor, wielkość, a także możliwości motoryczne, ruchowe. W ten sposób przedmiot staje się lalką w trakcie animacji.

Innym *novum* było zastąpienie lalki częścią ludzkiego ciała. Teatr rąk, wywodzony od teatru pacynkowego, a zwłaszcza inspirowany twórczością Yvesa Joly¹⁷, Jurkowski nazwał ucieleśnieniem synekdochy, figury retorycznej, która całość opisuje poprzez jej część (łac. *pars pro toto*). W tym wypadku ręka animatora (część całości) staje się lalką, a zatem znakiem postaci scenicznej. Dotyczy to także innych części ciała – nóg, brzucha itp.¹⁸

Jeszcze innym pomysłem było wprowadzenie pojęcia „ulalkowanie aktora”¹⁹, które sankcjonowało realizację przedstawień całkowicie aktorskich, bez lalek, ale o specyficznym sposobie gry scenicznej lub kostiumie ograniczającym ruch aktora czy zmieniającym jego wygląd. To tak, jakby dalsze rozwinięcie gry w masce, tyle że... bez maski. Pomysł zresztą też nie był nowy i łączył się z pojawieniem się teatru malarzy z początkiem XX w.

Idąc tym tropem, niektórzy zaczęli mówić o teatrze lalek jako teatrze animowanych form plastycznych. Tu lalką może być jakakolwiek materia, na przykład ogień trawiający różne papierowe elementy w przedstawieniach „Teatru Ognia i Papieru” Grzegorza Kwiecińskiego; odbite od lusterka światło – „zajączek”, jak w Teatrze Małe „i” (obecnie Studio Form Światła) Tadeusza Wierzbickiego. Do tego typu teatru zaliczyć można również teatr cieni czy teatr wykorzystujący elementy filmu, animacji komputerowych.

Terapeutyczna funkcja lalki

Istotne jest także zagadnienie roli, jaką pełni lalka w życiu dziecka, i jednocześnie roli lalki będącej łącznikiem między widzem a aktorem. Zwracaliśmy już uwagę na fakt, iż lalka nie istnieje tylko w teatrze, ale przede wszystkim jest obecna stale w życiu

¹⁷ Yves Joly, francuski lalkarz, który zasłynął realizacją przedstawień, w których grały nagie lub ubrane w rękawiczki ręce, przedmioty – parasolki, rulony tektury, papier. Jego przedstawienia zaprezentowane na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bukareszcie w 1958 r. zrewolucjonizowały podejście do lalki teatralnej.

¹⁸ Głośnym przedstawieniem wykorzystującym ten sposób działania był spektakl *Gianni, Jan, Johan, John...* zespołu „3/4 Zusno”.

¹⁹ Szczególnym przykładem tego zjawiska było przedstawienie *Szarate wg Juweniliów* Witkacego zrealizowane w Teatrze Lalki i Aktora „Miniatura” w Gdańsku (3.05.1985) przez Z. Wilkońskiego. Przedstawienie to wywołało gorącą dyskusję w związku z tym, że spektakl był całkowicie żywopłanowy i nie wzięła w nim udziału ani jedna lalka.

dziecka. Obdarowujemy dzieci zminiaturyzowanymi elementami otaczającego nas świata (autka, domki, atrapy owoców, nawet broni) oraz figurkami ludzi i zwierząt. Henryk Jurkowski w rozmowie z Mirosławem Kuleszą²⁰ tak tłumaczy to postępowanie dorosłych i radość dzieci z tych zabawek: „Po prostu człowiek od samego początku swojego istnienia stawiał sobie pytanie o sens życia i wymyślał mity, żeby wyobrazić sobie, tak jak chciał tego Platon, świat idei. Oczywiście wymyślał sobie boga czy bogów, różne siły nadprzyrodzone, które rządziły światem i wtedy ten świat wydawał się uporządkowany. Ale jeżeli człowiek w ogóle wierzy w taki świat, to wówczas chce go zobaczyć. I wtedy zaczęły powstawać rzeźby – rzeźbiono z gliny, z drzewa. Zresztą w dalszym ciągu tak się robi, na przykład w Afryce. Indianie z plemienia Hopi w Arizonie mają czterdziestu kilku bogów, którzy nazywają się *Kaczina*. Są oni przedstawiani w formie lalek *tihu* wykonywanych z drewna topolowego czy sosnowego. Te *Kaczina* są wielkie, ale są i małe. I te małe są oddawane dzieciom do zabawy. Proszę zwrócić uwagę, jaka to jest trajektoria, jak to przebiega: potrzebny nam jest ten świat wyobrażony, sami budujemy mity tego świata, następnie przywołujemy wizerunki świata wyobrażonego i – nie tylko sami – z tych wizerunków korzystamy w rytuałach różnego rodzaju. Ale też pomniejszamy te wizerunki i dajemy je dzieciom. W ten sposób dziecko poznaje inny, dodatkowy świat”.

To antropologiczne ujęcie potwierdza Claude Lévi-Strauss. Jeśli bowiem postrzegamy teatralną scenę jako miejsce ucieleśnienia najważniejszych pytań dotyczących człowieka, to ich siła tkwi w tym, że teatr w zasadzie pełnił i chyba nadal pełni funkcję modelu świata rzeczywistego, „modelu zredukowanego”, o którym Lévi-Strauss pisał: „Jaką więc cechę szczególną ma redukcja bez względu na to, czy będzie to redukcja skali, czy właściwości? Wydaje się, że wynika ona z pewnego rodzaju odwrócenia procesu poznawania. Aby poznać rzeczywisty przedmiot w całości, jesteśmy skłonni rozpoczynać od części. Dzieląc, przewyciężamy opór, jaki nam przeciwstawia. Zmniejszenie skali odwraca tę sytuację: zmniejszony przedmiot wydaje się mniej groźny; zmniejszenie ilościowe zdaje się go upraszczać jakościowo. Mówiąc ściślej, ta transpozycja ilościowa zwiększa i urozmaica naszą władzę nad odpowiednikiem danej rzeczy; poprzez ten odpowiednik sama rzecz może być uchwycona, zważona w rękę, w mgnieniu oka pojęta”²¹. Według Lévi-Straussa: „w modelu zredukowanym wiedza o całości poprzedza wiedzę dotyczącą części”.

Teatr lalek można więc traktować jak zredukowany model świata. To szczególnie ważne w przypadku teatru dla dzieci, które przecież przede wszystkim bardzo intensywnie poznają otaczającą je rzeczywistość. Teatr zatem może być niezwykle pomocny

²⁰ Zapis rozmowy pochodzi z 2015 r., obecnie przygotowywany jest do publikacji w czeskim piśmie „*Lo-utkář*” (M. Kulesza, E. Tomaszewska, *Rozmowa z Nieobecnym*, cz. 2: *Teatr lalek dla dzieci*).

²¹ C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, Warszawa 2001, s. 40.

w tej pracy – młody widz może bowiem dostrzec świat jako całość dzięki jego pomniejszeniu i zamknięciu go w przestrzeni teatralnej. Odbiorca w sposób nieświadomy analizuje rzeczywistość „od ogółu do szczegółu”.

Warto też zwrócić uwagę, że dziecko często traktuje lalkę jak pośrednika w kontakcie z otaczającym je światem – dziecko pokazuje lalce to wszystko, co samo zauważa, zwierza jej się ze swoich największych sekretów, wyraża swoje emocje, czasem pyta, „co robić?” (to takie pytanie retoryczne skierowane do samego siebie), a także – to bardzo ważne – traktuje ją czasem jako „kozła ofiarnego”, na którego zrzuca wiele swoich błędów.

Grając lalką, dziecko może przenosić swoje relacje z ludźmi na relacje z lalkami i ponownie przeżywać doznania i sytuacje, by je lepiej zrozumieć i w konsekwencji czegoś się nauczyć²², ale także ożywiając postać lalkową, powtarza pewne zachowania zapożyczone z rzeczywistości. Pozwala to dziecku przeanalizować je i dostosować do własnych potrzeb²³. Tu też warto podkreślić, że grając lalką, dziecko-aktor zawsze jest obserwatorem tego, co robi. To zupełnie inna sytuacja niż w przypadku grania w tak zwanym żywym planie, gdzie bazuje się na intuicyjnym, często nieświadomym przywoływaniu zachowań życiowych.

W pracy z lalką teatralną dokonuje się przejście od działania na przedmiotach myśli (mam zagrać złość) do działania na rzeczywistych przedmiotach (działanie lalki wyraża złość). Jednak, gdy dziecko jest widzem, ta sytuacja zostaje odwrócona²⁴. W niezwykle utytułowanym spektaklu *Co z tego wyrośnie* zrealizowanym przez Wojciecha Wieczorkiewicza²⁵, dzieci oglądały historię rodziców, ich miłość do dziecka, ale także problemy, z jakimi muszą się zmagać: od tych najprostszych – pranie pieluch, wstawanie w nocy, aby nakarmić dziecko, do tych skomplikowanych – lęk, czy uda się dobrze dziecko wychować. Dzieci na widowni przeżywały, wraz z aktorami, wszystkie te niepokoje, trudności i radości. W ten sposób mogły zobaczyć także własnych rodziców z zupełnie innej perspektywy i lepiej ich zrozumieć.

Istotnym aspektem teatru lalek jest także wprowadzanie dziecka w świat symboli. Tu odkrywa się element oznaczający (formę plastyczną, działanie sceniczne, efekt dźwiękowy) dla znanego przecież elementu oznaczonego (obiektu, czynności). To sytuacja znana z zabaw symbolicznych, w których dziecko przemianowuje przedmioty,

²² M. Kiełar-Turska, powołując się na E. Ericsona, pisze: „dziecko w postaci udratyzowanych sytuacji modelowych rozgrywa swoje lęki i obawy, pragnienia i nadzieje. Dzięki wielokrotnemu ich powtarzaniu dziecko może ponownie je przeżywać, i to w udoskonalonej formie, co prowadzi do osłabienia napięć i pełni funkcję terapeutyczną” („...zobaczyć więcej niż widać”: dziecko wobec zabawy dramatycznej i widowiska teatralnego, w: *Teatr w świetle*, Poznań 2007, s. 101–102).

²³ Por. też R. Gloton, C. Clero, *Twórcza aktywność dziecka*, Warszawa 1988.

²⁴ Por. L.S. Wygotski, *Zabawa i jej rola w rozwoju psychicznym dziecka*, Poznań 2002, s. 141–163.

²⁵ Premiera: 1988, Teatr Arlekin w Łodzi.

nadając im nowe znaczenia lub „obsadzając” je w roli osób. Wymaga to: „rozumienia i przejmowania intencji dorosłych dotyczącej funkcji przedmiotu, odłączenia intencjonalnego zastosowania od przedmiotu oraz połączenia tej odłączonej funkcji z innym przedmiotem”²⁶. W ten sposób dziecko może zobaczyć więcej niż widać (por. J. Piaget). Nie chodzi tu bowiem o odtwarzanie realnego świata, ale o jego symbolizowanie, a więc mówienie o nim więcej niż tylko to, co widać wprost. W przedstawieniu *Mała Syrenka*²⁷, lalka Syrenki będącej człowiekiem nie posiadała ust (przecież Syrenka oddała swój głos Czarownicy w zamian za ludzkie nogi), a tylko wielkie ruchome oczy. Z kolei Księżę posiadał usta (bo wciąż mówił), ale nie miał oczu (bo był ślepy na prawdziwą miłość).

Przyglądając się różnym aspektom istnienia lalki, ujawnia się niezwykle znacząca jej terapeutyczna funkcja i to zarówno lalki teatralnej, jak i tej lalki z dziecięcego pokoju. Teatralna praca z dziećmi z jej wykorzystaniem ma zatem ogromne walory pedagogiczne. Daje także szansę udziału w teatralnych działaniach dzieciom zamkniętym, introwertycznym. Lalka jako postać sceniczna pełni bowiem także funkcję metaforycznego parawanu, za którym animator może się ukryć przed okiem widza, ponieważ to ona skupia na sobie uwagę odbiorcy, dając tym samym większą swobodę działania lalkarzowi.

Zakończenie

Ten przegląd koncepcji dotyczących lalki wskazuje na niezwykle bogactwo znaczeń, form i możliwości artystycznej kreacji teatralnego świata, opartego na ożywianiu rzeczywistości materialnej. Dokonuje się ono z pomocą wyobraźni i ma swój cel – punktem wyjścia jest idea, pomysł i założona wymowa przedstawienia, co wpływa nie tylko na sposób gry, ale także na formę plastyczną lalek, dekoracje, a nawet muzykę. Współczesny teatr lalek otwiera widzowi oczy na otaczający go materialny świat, za pośrednictwem którego lalkarz może przekazywać treści duchowe, intelektualne, a nawet mistyczne. Henryk Jurkowski nazywa to materialnym performansem²⁸.

W kontekście współczesnej dominacji rzeczywistości wirtualnych, które atakują dzieci od najmłodszych lat ze wszystkich stron – zainteresowanie światem realnym i mobilizowanie dziecka do jego doświadczania wydaje się nie do przecenienia. We współczesnym teatrze lalek chodzi też o to, aby za pomocą rzeczy (w znaczeniu bytów

²⁶ M. Kielar-Turska, „...zobaczyć więcej niż widać”: dziecko wobec zabawy dramatycznej i widowiska teatralnego, dz. cyt., s. 105.

²⁷ Reż. E. Łabudek, premiera 1988, Teatr Arlekin w Łodzi.

²⁸ Zagadnienia te podejmuje amerykańska publikacja *Puppetry and Material Performance*, red. D.N. Posner, C. Orenstein i J. Bell’a.

maturalnych) komunikować się z ludźmi. Materialny pośrednik pozwala często na rozmowę bardziej szczerą i prawdziwą. Dlatego warto zainteresować się formą teatru lalek, który może okazać się ogromnie wartościowym narzędziem w pracy nauczyciela nawet z małymi dziećmi.

Bibliografia

- Gad M., *Teatr szkolny jako jedna z form teatru amatorskiego i jego aspekty społeczno-wychowawcze – w opinii prowadzących grupy*, praca magisterska, promotor: dr J. Skutnik, Uniwersytet Śląski, Cieszyn 2008.
- Gloton R., Clero C., *Twórcza aktywność dziecka*, tłum. I. Wojnar, WSiP, Warszawa 1988.
- Jurkowski H., *Dzieje teatru lalek w Europie*, t. II, PIW, Warszawa 1976.
- Jurkowski H., *Lalka teatralna jako trop*, „Teatr Lalek” 33–34(1991)1–2.
- Jurkowski H., *Szkice z teorii teatru lalek*, Polunima, Łódź 1993.
- Kielar-Turska M., „...zobaczyć więcej, niż widać”: dziecko wobec zabawy dramatycznej i widowiska teatralnego, [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. I: *Teatr w świecie*, red. M. Karasińska, G. Leszczyński, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2007.
- Kulesza M., Tomaszewska E., *Rozmowa z Nieobecnym*, cz. 2: *Teatr lalek dla dzieci*, Louktář (materiał przyjęty do druku).
- Lévi-Strauss C., *Myśl nieoswojona*, tłum. A. Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.
- Łotman J., *Lalki w systemie kultury*, „Teatr Lalek” 29(1990)1.
- Puppetry and Material Performance*, red. D.N. Posner, C. Orenstein, J. Bell, Abingdon and New York, Routledge 2014.
- Strzelecki Z., *Polska plastyka teatralna*, t. I, PIW, Warszawa 1963.
- Taranienko Z., *Teatr bez dramatu*, Wydawnictwa COK, Warszawa 1979.
- Tomaszewska E., *Jan Dorman, własną drogą*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2012.
- Wygotski L.S., *Zabawa i jej rola w rozwoju psychicznym dziecka*, tłum. A. Brzezińska, T. Czub, [w:] *Wybrane prace psychologiczne*, t. II: *Dzieciństwo i dorastanie*, red. A. Brzezińska, M. Marchow, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2002.

ADRES DO KORESPONDENCJI

ADDRESS FOR CORRESPONDENCE

dr Ewa Tomaszewska
 Uniwersytet Śląski w Katowicach
 Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji w Cieszynie
 Zakład Edukacji Kulturalnej
 e-mail: tomaszewska.ewa61@gmail.com